

Pedro G. Romero, artiste mémoire

Dans notre numéro récent consacré à la Catalogne, nous avons reproduit un ensemble iconographique qui prenait appui sur les « scénographies enténébrées » d'Alphonse Laurencic, pour reprendre vos termes. En 2011 vous avez participé à l'exposition collective *Ejercicios de memoria*¹ et reconstruit une cellule psychotechnique de Laurencic.

THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ

Pouvez-vous revenir sur la genèse de cette recherche ? Quel est le statut et la portée de cette réalisation ?

Jusqu'à présent j'ai réalisé deux reconstructions de checas, celle de la rue Vallmajor (2003) à laquelle vous faites référence et qui appartient au MEIAC de Badajoz, et celle de la rue Zaragoza (2009) qui se trouve en ce moment dans la collection du MNCARS à Madrid. Elles sont situées toutes les deux dans des couvents de Barcelone et conçues par Alphonse Laurencic avec des motifs géométriques qui rappellent des œuvres de Kandinsky et de Paul Klee et qui provoquaient chez les internés malaises et étourdissements. Je suis en train de travailler sur une troisième, située dans le couvent de Sainte Ursule à Valence, à laquelle nous ne savons pas si Laurencic participa mais dont il s'inspira. Elles ont toujours été réalisées dans le cadre de mon travail avec l'Archivo FX., autour de « l'iconoclastie » et du mouvement radical moderne. Il est curieux de voir que ces reconstructions se trouvent maintenant dans des musées d'art moderne. Curieux et un peu pervers, naturellement. Les raisons de cet intérêt sont nombreuses. En étant situées dans des églises ou espaces religieux ces installations sont présentes dans la guerre de propagande autour de l'iconoclastie. Souvent les effets sublimes du sacré sont liés au caractère démoniaque – le sublime inversé – de ces représentations d'avant-garde. De la même manière art moderne et représentation religieuse s'opposent dans des textes plus ou moins délirants mais réussis pour le champ d'intersection sur lequel travaillait l'Archivo FX. Les cellules sont effectivement des cellules monacales. Même dans la Cheka de Valence, les vieux azulejos qui l'ornaient réverbéraient des effets psychédéliques nocifs. Cette particularité, son caractère monstrueux en ont fait des cas exemplaires du travail de l'Archivo FX. C'est ce lieu qui unit originellement profanation et modernité, d'une manière concurrente avec les actes déployés par l'Archivo FX.

Laurencic est un personnage singulier qui finit par travailler pour les communistes dans le gouvernement républicain et les services secrets russes, alors qu'il était issu de milieux libertaires et du POUM – il était musicien dans un orchestre trotskiste – mais certains l'accusent aussi d'avoir travaillé pour l'ambassade d'Autriche qui était aux mains du national-socialisme. Sans aucun doute son frère tira profit de son influence, de sa facilité à obtenir des sauf-conduits et fit passer la frontière française à des factieux. Ce lui fut de peu d'utilité car il fut fusillé au Camp de la Bota. Les premiers à dénoncer ces constructions délirantes sont les membres de la CNT (syndicat libertaire) et tout particulièrement Joan Peiró.

Il y a une étrange constante dans les témoignages des prisonniers de la psychotechnique. Lorsqu'il s'agissait de prisonniers d'obédience anarchiste ou de gauche, ils préféraient cette extravagance dont ils s'accommodaient assez vite et il y a une certaine ironie sur la portée de ces effets psychiques. Alors que les phalangistes sombrent dans de sérieux malaises psychologiques et de profondes altérations du système nerveux qui perdurent durant des années. Bien que ce soit un peu caricatural, je suis intéressé par cette différenciation idéologique sur les symptômes en rapport aussi avec l'art moderne le plus radical, comment les subit la droite ou la gauche, le cynisme ou l'ironie.

Slavoj Žižek eut connaissance de ces Chekas par un article publié dans *The Guardian*. Le journaliste était venu en Espagne à ce propos et il vit la reconstruction de la Cheka quand elle fut présentée à Madrid en 2003. Žižek utilise ce cas comme exemplaire dans son prologue pour *Le Parallaxe* (Fayard, 2008) sans doute son meilleur livre théorique. Ce qui m'intéresse c'est le niveau de discussion dans le sens que lui donne Žižek, non seulement comme un cas de « mémoire historique » mais aussi comme un épisode historique d'où tirer des conséquences nouvelles. Ainsi il ne s'agit pas seulement d'illustrer la crise de la modernité – que ce soit après la guerre civile espagnole ou après la seconde guerre mondiale – mais de situer « la chose » comme un cas exemplaire de la crise elle-même. Selon Žižek, seul le matérialisme dialectique peut lire cette brèche non résolue que nous ouvre la machine Cheka comme contradiction : basiquement les outils d'un art qui sert pour les plaisirs de l'esprit finit par être utilisé pour torturer.

Le sadomasochisme n'est pas une réponse clinique mais un symptôme, un conflit ouvert, et savoir qu'un même phénomène peut conduire à des considérations sur le bien et le mal, indistinctement, est un puissant outil d'analyse. Et ce qui est encore plus important, un outil de connaissance propre à la poésie et à l'art, capable de montrer la « chose » dans sa complexité sans trahir « la chose » même qu'on est en train de traiter. Ainsi, la politique en tant qu'outil de vision est une affaire de « perspective », comme dirait Žižek, et la perspective est « une chose » symbolique, rivalisant avec le meilleur Panofsky.

Pour l'Archivo FX., il s'agit alors d'un cas exemplaire dans ce croisement entre iconoclastie anticléricale et radicalisme moderne. Par exemple, Antoni Tàpies visita les cellules en 1939 ou 1940. Son récit est très intéressant parce qu'il confirme solidement quelques unes des hypothèses sur lesquelles travaille l'Archivo FX. et s'ajuste parfaitement à sa base documentaire. Il le raconte lui-même dans son livre *Memòria personal (Mémoire personnelle)* :

« C'est là que je retrouvai Paco Samaranch, duquel je devins de plus en plus proche. Je me souviens que l'un de ces premiers jours il me fit visiter les célèbres « tchèques² » de la rue Vallmajor, soi disant d'inspiration soviétique, dont il avait connaissance, si mes souvenirs sont bons, car un ami intime de son frère Juan Antonio y avait été enfermé. D'après ce qu'il me raconta alors, son frère avait pris part, pendant la guerre, depuis la zone républicaine, à plusieurs actions en faveur de Franco, ce qui lui valut a deux reprises d'être condamné à mort par contumace, puisqu'ils ne purent jamais l'arrêter. L'ambiance qui régnait dans les « tchèques » et les commentaires qu'en faisait un guide étaient d'un grand mélo-dramatisme et faisaient ressortir toute la cruauté et le sordide effrayant de ces installations. Dans des cellules, je fus surpris de voir sur les murs plein de peintures semblables aux Kandinsky et aux Mondrian géométriques que je connaissais par [la revue] *D'ací i d'allà*. De toute évidence, à l'époque, le pouvoir de suggestion de la peinture abstraite et géométrique et des effets *op* était beaucoup plus considérable et grave qu'il ne le fut dans les années postérieures où il fut ramené à la décoration des objets les plus banaux³ ».

 SCULPTURE EN MOUVEMENTS

En observant à distance vos recherches j'ai la sensation que vous construisez quelque chose, un projet aux multiples dimensions.

Votre va et vient agit comme si vous nous informiez par dépliements, de stratifications sensorielles. Par différents gestes et manipulations d'images, signes, récits, vous fabriquez des supports d'interrogations comme le thésaurus de vos Archivo F.X., vos expositions, vos éditions. Comment fonctionnez-vous ?

Il est vrai que bien souvent en présentant l'Archivo F.X. comme une institution moderne on a assimilé son fonctionnement à celui des machines, une machine informe dans le sens que lui donne Georges Bataille, qui à la fois n'a pas de forme et cumule les informations d'un récit (ou compte rendu). Ce qui est à la source d'opérations de Archivo F.X. est-ce au départ une machine de langage ? À coup sûr, oui, mais nous ne pouvons omettre la perspective sur ce qui résulte de ce caractère premier puisqu'il finit par configurer d'une manière déterminée le fonctionnement de Archivo F.X. en tant qu'institution, y compris comme champ artistique restreint. L'Archivo F.X. se comporte comme une institution qui traite à égalité d'autres institutions dans l'institution art, mais qui traite aussi d'égal à égal l'institution art elle-même. Si l'Archivo F.X. répète ses opérations (il a une base conceptuelle ou canon de base dans son thésaurus) il organise des événements de diverses natures et des expositions ou des visualisations



Pedro G. Romero, *Reconstruction de la cheka de torture psychotechnique de Laurencic*, Centre d'art La Panera.



Pedro G. Romero, *Sélection de fiches du Theausrus Oikonomia*, 2010.

précises comme on peut le voir dans sa chronologie, il produit des opérations poétiques – peut-être pourrions nous visualiser cela avec l'aide du site www.fxysudoble.com –, c'est en quelque sorte comme le célèbre conte de Borges sur le cartographe qui faisait sa carte à l'échelle 1:1, en faisant coïncider point par point le monde et sa représentation. Il y a un peu de cela, quelque chose qui se trouve dans le fondement mimétique de l'Archivo F.X. quand il opère de manière critique non pas sur la réalité mais sur les opérations imaginaires et symboliques qui la représentent. Comment le travail de l'Archivo F.X. est-il arrivé à envisager une entreprise aussi démesurée et quichottesque, un espace aussi excessif de signification ? Le travail des machines est toujours délirant, leur manque de mesure est leur énergie et leur limite, Deleuze l'avait déjà remarqué. Dans une certaine mesure, à la fin des années 1990 une réflexion sur le travail de l'art apparaît, face à l'évidence que le travail des artistes n'était plus au centre des opérations de création poétique, partage de ce qui est sensible ou critique politique, qui m'intéressaient personnellement et dont je croyais qu'ils faisaient partie de ma tradition en travaillant en tant qu'artiste. Ces déplacements vers des instances curatoriales, muséistiques ou mercantiles, à divers degrés, me conduisirent à adopter une certaine perspective. Si le travail de l'artiste n'est qu'une partie d'une machinerie plus grande, pourquoi ne pas être les maîtres de notre propre machine, de nos propres moyens de production ? L'interrogation est de nature marxiste et la réponse est implicite dans sa formulation. Il s'agirait de savoir quelle est cette machine, de quelle machine devrions nous être les maîtres ? Ou mieux, sur les pas de Victor Sklovski et autres formalistes russes, comment fonctionne cette machine ? Le travail de l'Archivo F.X. ne serait qu'une répétition de cette question à de nombreux niveaux, depuis la circulation de la marchandise jusqu'à la réinterprétation de son histoire la plus canonique, depuis la réfutation des superstitions conceptualistes jusqu'à la prise en considération de la valeur d'une nouvelle matérialité, depuis la contestation de l'ordre artistique dominant jusqu'à l'acceptation de praxis différentes qui constituent son environnement, la possibilité lointaine de son environnement. Je pense souvent que ces excès dans « le faire », dans la dissémination des idées et des circonstances, dans la prolifération des choses et des cas, sont un bouclier une protection envers un trait plus profond, le désir d'un « ne rien faire ».

MAKHÁZIN/MONTAGE

Votre première exposition personnelle en 1988 à Barcelone s'intitulait *Magatzem d'idees*. Récemment vous avez participé à l'exposition *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?*⁴ imaginée par Georges Didi-Huberman, avec lequel vous êtes en conversation et en échange depuis quelques années. L'exposition, (celle-ci en particulier mais également d'un point de vue général), vous intéresse-t-elle parce qu'elle élabore une fiction ?

Cette continuité est bien connue. Peu nombreux sont ceux qui ont observé cette répétition dans les centres d'intérêt de mon travail. Comment sont disposées les choses dans le monde ? En effet cette question est à l'origine de bon nombre de mes travaux et l'Archivo F.X. est, en quelque sorte, le résultat de cette interrogation initiale. Toute la motivation politique se trouve également de manière implicite dans ce jeu de questions et réponses. Par exemple, dans les derniers travaux de l'Archivo F.X. concernant l'économie, comme le projet « De economia cero », je suis intéressé non seulement par la valeur, les échanges que notre pratique économique engendre, mais aussi par la conséquence qu'engendrent ces échanges dans la distribution, la répartition des choses dans le monde. Porter son attention sur cette partie de l'économie,

la répartition, et non sur la transmutation de valeur, est déjà un point important qui ne manque pas d'intérêt. De même, la notion proprement dite de partage, qui m'intéresse tant, provient de la conjonction entre échanges et répartitions. D'où la valeur du récit, de la fiction dans le sens de narration et non de « non vérité ». En ce sens, par exemple, on a fort mal interprété l'affirmation de Walter Benjamin à la fin de *L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction technique* où il est dit que le fascisme rend esthétique la politique et le communisme lui répond en politisant l'art. Les outils qu'indiquait Benjamin ne se référaient certes pas à la propagande soviétique, même pas aux innovations considérables de l'agit-prop constructiviste. Beaucoup de ces outils avaient beau provenir de ces travaux, Benjamin parlait, lui, de « politisation » avec la citation, le fragment, l'image, le montage, le geste, le reste, le récit. Terry Eagleton a fort bien noté ces considérations nouvelles que Benjamin apporte à la tradition révolutionnaire et indique comme voie à suivre dans un travail communiste : le passage du discours à l'image matérielle, la restauration performante du langage du corps ou la célébration de l'imitation comme une relation non dominante entre l'humanité et son monde. Parfois, on magnifie cette qualité politique intrinsèque au travail de l'art. En voilà un exemple historique : dans *L'art de la peinture* de Francisco Pacheco (Klincksieck, 2010), on observe une série d'indications qui semblent provenir de l'influence des Charitatis, un groupe d'initiés qui affirmait la Charité comme l'énergie principale de leur credo face à la Foi que défendait la hiérarchie de l'Église. Velázquez, Zurbarán ou Murillo assument cette conséquence et un certain dépouillement, une authentique austérité et leur économie de moyens provient en dernière instance de cette action politique. Aujourd'hui, les différences entre une façon d'agir propre au productivisme communiste et une façon d'agir liée au capitalisme financier ne sont pas éloignées de ces anciennes diatribes entre Foi et Charité. Ne sommes-nous pas en train d'affirmer, face à la grande Histoire, son récit ? Cette contradiction – il est difficile d'être à la fois contre l'histoire et de faire de l'histoire – est certainement ce qui m'intéresse le plus dans le travail impressionnant de Georges Didi-Huberman. Pour moi, sa capacité « à lire » est un privilège. Ma capacité réduite pour lire le français est bien sûr compensée par son amitié. Et, bien sûr, quelques uns de ses principaux outils, les lectures de Aby Warburg, Walter Benjamin ou Carl Einstein, sont à l'origine du mode de fonctionnement de l'Archivo FX.. La fortune du temps et mon « afición » (mon penchant) pour les musiques du flamenco m'ont permis de partager ce récit avec lui. Indubitablement j'ai bien de la chance ! ■ Propos recueillis par Frédéric Khodja – traduit de l'espagnol par Vida Zabraniecki

Pedro G. Romero (Aracena, 1964) travaille en tant qu'artiste depuis 1985. Il fait partie de la PRPC (Plateforme de Réflexion des Politiques Culturelles) à Séville et il est membre de l'équipe des contenus de UNIA, art et pensée, à l'université internationale d'Andalousie. Il vient de publier « S.l. Séville imaginée » dans le cadre du projet *Imaginaires Urbains* que dirige Armando Silva. Depuis la fin des années 1990 il travaille sur deux projets différents : l'Archivo FX. et La Máquina P.H. La direction artistique du danseur Israel Galvan relève du second.

<p>1. <i>Ejercicios de memoria</i>, Centre d'Art la Panera, Lleida, commissariat de Juan Vicente Aliaga, 2011. 2. Local utilisé par des polices politiques, en particulier communistes. Leur nom provient de celui attribué</p>	<p>à la première police politique du régime soviétique, créée par Lénine en 1917 dans le but de remplacer l'ancienne police tsariste. Pendant les premières semaines de la révolution espagnole, en 1936, les partis et syndicats de gauche</p>	<p>créèrent leurs propres centres de sécurité et sites d'interrogatoire, que l'on surnomma « tchèques » et qui furent souvent confondus avec les services de police du gouvernement de la République (SIM).</p>	<p>3. Extrait traduit du catalan par Marta Martínez Valls. 4. <i>ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?</i>, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, commissariat de Georges Didi-Huberman, 2010-2011.</p>
---	---	---	---